

СЕРГЕЙ СОВЕТОВ

Ленинград

К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ „МЦЫРИ“ М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

I.

„Можно сказать без преувеличения, — что поэт брал цветы у радуги, лучи у солнца, блеск у молнии, грохот у громов, гул у ветров, — что вся природа сама несла и подавала ему материалы, когда писал он эту поэму”¹. Такими словами Белинский охарактеризовал поэтический язык *Мцыри*. И поистине он был прав! Поэма *Мцыри* является одним из самых зрелых произведений гениального поэта. „Поэма [*Мцыри*] — писал один из исследователей творчества Лермонтова, — исполнена высокой, исключительной эмоциональной силой... В русской поэзии нет другого произведения, столь насыщенного стихийным устремлением к свободе, как *Мцыри*. В этом — великое увенчание длительной писательской работы Лермонтова над поэмой о гордом мятежнике”². Язык *Мцыри*, с особой силой отражающий глубокую эмоциональность, все тончайшие нюансы и переплетения чувств, внутренних переживаний поэта, несет в себе нечто специфическое, чисто лермонтовское как со стороны образов, эпитетов, сравнений, так и со стороны лексики, морфологии и синтаксиса. Лермонтов в *Мцыри* нашел „гармонию языка отечественного” и в полном совершенстве слил ее во-едино с идеей, которая вложена в это произведение.

Однако, если бы мы пожелали проникнуть в поэтическую лабораторию поэта, то мы увидели бы, что этой языковой отделке предшествовал период длительной и упорной работы. Лермонтов, как подлинный ваятель, выковал в своей мастерской страстный язык своей поэмы, беря уже готовые, сработанные им раньше, материалы, используя отдельные слитки, высеченные им еще в ранний период творчества, но теперь преобразованные в новый облик, обогащенные

¹ В. Г. Белинский, *Полное собр. соч.*, Изд. АН СССР, т. IV, 1954, стр. 543.

² С. Дурылин, *Как работал Лермонтов*, Изд. „Мир”, Москва 1934, стр.

новым языковым материалом, отточенные мастерски художественным резцом зрелого поэта. *Исповедь* (1829 г.) — *Боярин Орша* (1836 г.) — *Мцыри* (1839—1840 г.) — такова единая неразрывная цепь языкового развития одного и того же произведения, показывающая различные стадии в обработке этого поэтического языка, из которых каждая в своем ступенчатом развитии открывает новые качественные достижения.

Автор предлагаемой статьи и стремится показать читателю лабораторную работу поэта над языком одного из совершеннейших своих произведений. Первая редакция *Мцыри* — *Исповедь* — написана Лермонтовым, очевидно, в одно время с первым наброском *Демона* и драмою *Испанцы*, т. е. в 1829 или 1830 г. Вся поэма в основном представляет лирический монолог, напоминающий поэмы *Шильонский узник* Байрона в переводе Жуковского, *Чернеца* Козлова (1824) и поэму *Нищий* Подолинского.

О книжности, риторичности романтических образов, эпитетов, сравнений *Исповеди*, чрезвычайно характерных для раннего поэтического языка Лермонтова, писалось более, чем достаточно. Мы же хотим подчеркнуть, что, однако, среди этих многочисленных расплывчатых и туманных образов, скованных неопределенной, отвлеченной романтической лексикой, можно отметить уже и в этом раннем произведении встречающиеся характерные черты языкового построения образа, которые с такой силой и последовательностью будут развиты в *Мцыри*. Приведем следующее место из поэмы:

... И жить не ведая страстей
Под солнцем родины моей? ...
Ты позабыл, что седина
Меж этих кудрей не видна,
Что пламень в сердце молодом
Не остудишь мольбой, постом.
Когда над бездною морской
Свирепой бури слышен вой
И гром гремит по небесам,
Вели не трогаться волнам
И сердцу бурному вели
Не слушать голоса любви³.

Картина в целом романтична, но чувства поэта выражаются здесь конкретными образами и эпитетами, выступающими в своем

³ Все стихотворные выдержки цитируются мною по изданиям: М. Ю. Лермонтов, *Полное собр. соч.*, Том III, под ред. проф. Б. М. Эйхенбаума, Academia 1935 и: М. Ю. Лермонтов, *Сочинения в шести томах*, Издание АН СССР, Москва — Ленинград 1955, т. IV под ред. проф. Б. В. Томашевского.

прямом значении. Однако, это же значение становится и переносным, как только оно переходит в область душевных переживаний. Так реальному образу солнца родины созвучно слово „пламень“, уже становящееся переносным в сочетании со словами „в сердце молодом“. И далее, реальному образу морской бури созвучен эпитет „бурный“, также в переносном значении „страстный, кипучий“, как только оно сочетается со словом „сердце“. Весь отрывок со слов:

Меня могила не страшит.
Там говорят страданье спит и т. д.

до конца П-го абзаца носит реалистический характер с точки зрения языковой и выражен конкретными образами, сочетающимися с душевным настроением героя поэмы.

... знал ли ты, ...
Как сердце билось живей
При виде солнца и полей
С высокой башни угловой,
Где воздух свеж, и где порой,
В глубокой скважине стены
Дитя неведомой страны,
Прижавшись голубь молодой
Сидит, испуганный грозой!

Этот образ едва не единственный во всей поэме *Исповедь* выражен с такой реалистической простотой! И опять-таки „голубь“ метафорически изображает узника, заброшенного на чужбине в скважину тюремной стены монастыря.

Что касается самой лексики, использованной поэтом при создании образов, то следует отметить прежде всего, что в ее составе преобладают слова с отвлеченными понятиями, вроде: „определяет мне конец“, „не продолжит их бытия“, „земля в урочный час“, „тени лучших лет“, „судей бесчувственных моих“, „я свежий, пылкий, молодой“; „ничтожный след, как призраки, как херувим“, „весь превращуся в слово: нет“ и т. д.; или слова, вызывающие конкретные представления, но в основе своей книжные, риторические, выступающие как штамп из арсенала поэтической речи ранних романтиков, вроде: неправой казнью, в крови безумца, звонкие слова, блестящий храм, свежие уста, в сырой тюрьме, бледнеющий цветок, окровавленных палачей, могильный звон, сонной тишины, трепещущих лампад и т. д. Правда, в этот круг отвлеченно-романтических и книжных слов иногда врывались, как свежая струя воздуха, слова и обороты из разговорной речи (им не присвоить, слышен вой, трогаться волнам, пусть вечно мучусь: не беда,

не возражай, давным-давно, но вовсе он не расцветет, судить и медлить вам на что, доселе жизнь была мне — плен и т. п.), но этот разговорный обще-литературный слой поэтического языка Лермонтова в данной поэме составляет весьма небольшой процент по отношению к романтической лексике и звучит известным диссонансом в сочетании с чуждыми ему словами. Однако, не следует думать, что пятнадцатилетний юноша-поэт бессознательно относился к формированию своего поэтического языка. Академик В. В. Виноградов указывает, что: „уже в языке ранних стихотворений Лермонтова обнаруживается стремление к освобождению от фразеологической расплывчатости и неопределенности романтического стиля, стремление к сжатости и четкости поэтического выражения”⁴. Элементы преодоления сказываются в поэме прежде всего в кропотливой переработке ее языкового материала как в области лексики, так и в области синтаксиса, о чем говорят черновые рукописные варианты, испещренные различными поправками, принадлежащими перу поэта. Прежде чем стих выливался в готовом виде, он подвергался целому ряду языковых изменений. Так отрывок:

Доселе жизнь была мне — плен
Среди угрюмых *этих* стен,
Где детства *ясные* года
Я *проводил* бог весть куда.

первоначально в автографе выглядел иначе, а именно:

Доселе жизнь была мне — плен
Среди угрюмых *ваших* стен,
Где детства *светлые* года
Я *проводил* бог весть куда.

В копии Лермонтов внес исправление: вместо „ваших” поставил „этих”, а „светлые года” заменил „ясными годами”, не изменяя, однако, самого образа в его прямом значении, т. е. проводил не в значении: жить какой-либо отрезок времени (несов. вид от гл. „провести”), а в смысле: простившись с кем-либо итти с ним до какого-либо предела (сов. вид от гл. „проводить”), что придает совершенно особый, не обычный в данном сочетании смысл всему выражению. А что именно надо понимать это так, а не иначе, говорят следующие за ним слова: „бог весть куда”, т. е. „проводить ясные года куда-то в неведомые дали”.

⁴ В. В. Виноградов, *Оч. по ист. Русск. литерат. яз.*, Учпедгиз, Москва 1938, стр. 272.

И тайну страшную мою
Я неизменно сохраняю.

Сначала в автографе стояло:

И тайну страшную мою
Я как могила сохраняю.

Поэт изменяет в копии это риторическое образное сравнение на слово „неизменно“, считая, что оно отвечает более ясному смыслу „постоянства“, нежели романтическому сравнению своего чувства с „могилой“.

Я волен ... я не брат живых;
Судей бесчувственных моих
Не проклиная.

Первоначально было написано:

Я волен ... из числа живых
Я выкинут: судей моих
Не проклиная.

Прозаический оборот: „из числа живых я выкинут“ — поэт изменяет на образное сравнение: „не брат живых“ и дает характеристику своим живым судьям, определяя их как „бесчувственных“ по отношению к лишенному свободной жизни человеку.

Я признаюсь, мой язык
Не станет их благодарить.

В начальном варианте читаем:

Мой не притворчивый язык
Не станет их благодарить.

Эпитет „не притворчивый“, как не живой в языке, Лермонтов выбрасывает и заменяет его простым образом, но выраженным с большей эмоциональностью: „Я признаюсь, мой язык“ и т. д. Простое предложение заменяется сложно-подчиненным бессоюзным предложением. Отрывочные предложения:

Но кто идет к нему теперь?
Гремит запор, открылась дверь,
И старец дряхлый и седой
Вошел тяжелою стопой, —

звучащие наивно-романтически с точки зрения конструкции — поэт заменяет описательно-эпическим предложением и только в конце дает лирическую разрядку своему чувству:

Но вот по лестнице крутой
Звучат шаги, открылась дверь,
И старец дряхлый и седой
Вошел в тюрьму — зачем теперь;
Что сожаленья и привет
Тому, что гибнет в цвете лет?

Последние лирические строки логически вытекают из предыдущего реалистического описания. В первоначальной редакции этих последних строк не было. Последующий стих:

Не говори! Напрасный труд!

заменяется более подходящим к данному моменту предложением:

Ты здесь опять! Напрасный труд!
Не говори, что божий суд —

служащим как бы обращением к вошедшему монаху и логически вытекающим из предыдущего контекста.

Таковы первые шаги сознательного подхода к языковому материалу.

Спустя шесть лет Лермонтов пишет поэму *Боярин Орша*. Лирический монолог „испанского монаха” почти целиком переносится в новое произведение и обрамляется сюжетной реалистической рамкой, причем он разрывается поэтом на отдельные части, используемые уже теперь в форме диалога и в некоторых местах подвергается новой языковой переработке. Но кроме изменения лексики, образов, эпитетов, взятых из материала *Исповеди*, поэт вкладывает в уста Арсения уже нечто новое, то, чего не было в *Исповеди*. В новых стихах можно отметить некоторый повествовательно-эпический тон, более реалистические образы, а отсюда и обновление, и расширение лексического состава поэмы за счет отвлеченных понятий; реалистическая, иногда даже разговорно-бытовая, лексика смешивается с лексикой романтической. Так напр., слово „говорит” встречается в двух контекстах, однако звучащих интонационно по-разному: в одном случае отвлеченно и патетически (в неопределенно-личной форме), в другом — конкретно и разговорно-просто. Строки из *Исповеди*:

Меня могила не страшит:
Там *говорят* страданье спит
В холодной, вечной тишине.

входят и в *Боярина Оршу*. Но рядом с ними появляются впервые так просто звучащие:

Ты прав... не знаю, где рожден!
Кто мой отец, и жив ли он?
Не знаю... люди *говорят*,
Что я тобой ребенком взят...

Далее уже вырабатываются в виде антитезы сжатые формулы — концовки:

Душой дитя — судьбой монах.
А у себя не находил
Не только милых душ — могил!⁵

Появляются новые конкретные эпитеты и образы:

... в первый раз,
Когда я жил еще у вас,
Среди молитв и пыльных книг
Пришло мне в мысли хоть на миг
Взглянуть на пышные поля...

или в другом месте:

Послушай, я забылся сном
Вчера в темнице. Слышу вдруг
Я приближающийся звук,
Знакомый, милый разговор,
И будто вижу ясный взор... и т. д.

Это новая языковая струя, пробивающаяся в монологе, вставленном в рамку реалистических образов, картин, эпитетов, сравнений, разбросанных по всей поэме *Боярин Орша*.

Из сопоставлений поэм *Исповедь* и *Боярин Орша* видно, что поэт, используя старый материал, значительно перерабатывает его в плане языковом, стремясь достичь или большей конкретизации в образах, заменяя романтически-отвлеченные слова и выражения реалистически-конкретными понятиями, или более ясной и простой синтаксической конструкции, но такой, которая смогла бы сильнее и глубже выразить эмоциональность стиха, отражающую чувства поэта. Эта реалистичность образа и стремление к конкретизации языковых понятий являлись для Лермонтова средством достижения внутренней динамики чувств и рельефности поэтического образа. Однако, на данном этапе это было далеко не совершенным, и поэт должен был еще больше стремиться к усвершенствованию своего поэтического языка, что мы и находим в поэме *Мцыри*, являющейся уже третьей редакцией поэмы о герое-мятежнике.

II.

Поэма *Мцыри* была написана в 1839—1840 г., десять лет спустя после написания *Исповеди*. Если мы обратим внимание на то, что дошло из *Исповеди* и *Боярина Орши* до *Мцыри*, то мы должны кон-

⁵ См. об этом у Б. М. Эйхенбаума в монографии: *Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки*, Госиздат, Ленинград 1924, стр. 40—41.

статировать, что поэт взял из *Исповеди* (частично) и из *Боярина Орши* именно те отрывки, которые в смысле стиля и языка были наилучшими в тех поэмах; но он не удовлетворился голым переносом, а изменил их синтаксически и лексически, сделав их более простыми, выразительными и конкретными, освободившись от тяжелых построений фраз и отвлеченных слов-понятий.

Для того, чтобы понять, как выковывал Лермонтов свой поэтический язык, необходимо привести несколько примеров, показывающих, как уже готовому тексту поэмы предшествовали отдельные варианты. Отрывок из *Мцыри*, начиная со слов: „Однажды русский генерал” и кончая: „Искусством дружеским спасен”, прежде чем оформиться и принять тот вид, какой мы находим в окончательной редакции, имел три варианта:

- а) *Так занемог. Без слов, без слез*
Он умирал. Один монах и т. д.
- б) *Тот занемог, но перенес*
Болезнь без жалобы и слез.
Он умирал. Один монах и т. д.
- в) *Тот занемог. Но перенес*
Болезнь без жалобы и слез;
Он только пищу отвергал,
И молча, гордо умирал.

и 2) последняя редакция.

Вместо: „он был, казалось, лет шести” вначале стояло: „он был не старе лет шести”, где форма сравнительной степени „не старе” являлась явным архаизмом, от которого Лермонтов отказался, заменив его вводным словом: „казалось”. Вместо окончательного:

Его отцов. Без жалоб он
Томился — даже слабый стон
Из детских губ не вылетал...

было написано:

Его отцов. С тех пор как он
Без слез томился, слабый стон
Из детских губ лишь вылетал.

Во втором отрывке видна некоторая неопределенность, натянутость в сочетании „с тех пор как он без слез томился”, так как сочетание „томиться без слез” само по себе не выражает семантически того, что хотел выразить поэт, а именно: томился, не жалуясь ни на что. Далее, третья строка, где стоит частица „лишь” звучит синтаксически довольно тяжело. Поэта явно не могли удовлетворить такие строки и он изменяет их так, что вместо слез фигурирует теперь

сочетание „без жалоб“, отвечающее основному смыслу всего выражения. Далее, частица „даже“ подчеркивает как бы логически предшествующую мысль: не только жалобы, но „даже“ слабый стон не вылетал из детских губ. Благодаря выпадению случайно вставленной частицы „лишь“ предложение приобретает легкость и простоту в синтаксическом отношении, а весь отрывок — одну синтаксически законченную мысль, выражаемую констатацией фактов внутреннего переживания и вдобавок подкрепленную утвердительно интонацией. Последние строки отмеченного нами текста: „Искусством дружеским спасен“ имели первоначально два варианта: а) „усердьем иноков спасен“ и б) „стараньем дружеским спасен“. Третья редакция исключает слово „стараньем“ и заменяет: „искусством“. Это последнее вмещает в себе два предыдущих понятия: и „старанье“, и „усердье“, и открывает третий основной оттенок: „врачевание“. Таким образом поэт, беря в своем первоначальном значении слово „искусство“, стремится в одном слове отразить более полную семантику, отразить основную художественную мысль.

Приведем еще один отрывок:

О сколько горьких, горьких слез
Я пролил. Сколько произнес
Ужасных клятв когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой.

Не трудно убедиться, что в нем связь предложений ничем не оправдана: („сколько произнес я клятв — прижать с тоской мою грудь к другой груди“) и где неопределенно выражена бессоюзность сложно-подчиненного предложения, Лермонтов, изменяя отрывок, пишет:

Тогда пустых не тратя слез,
В душе я клятву произнес:
Хотя на миг когда-нибудь
Мою пылающую грудь
Прижать с тоской к груди другой.

Здесь уже первое деепричастное предложение связывается с главным предложением: „В душе я клятву произнес“, после которого подразумевается совершенно естественно вопрос: какую клятву? что и оправдывается дальнейшим развертыванием придаточного бессоюзного предложения с подразумевающимся союзным словом: „а именно“⁶. Предложения:

⁶ См. смысловое объяснение этого образа в статье С. Родзевича, *К вопросу о процессе творчества М. Ю. Лермонтова*, „Филологич. Зап.“, Воронеж 1916, вып. II—III, стр. 289—290.

Я ждал недолго. Он *душой*
 Узнал врага во тьме ночной,
 Он лапой начал рыть песок... —

поэт изменяет коренным образом, придавая образу более детальный и описательный характер:

Я ждал. И вот в тени ночной
 Врага *почуял* он, и *вой*
Протяжный, жалобный как стон
Раздался вдруг... и начал он
Сердито лапой рыть песок.

Естественно, что поэт-реалист победил поэта-романтика. Впервые, предложение: „я ждал недолго” — он доводит до простого нераспространенного предложения: „я ждал”, отбрасывая слово „недолго”, как лишнее. В самом выражении: „я ждал” заключены решительность, нетерпение, резкий вызов и в то же время ожидание какого-то очень большого события, которое должно вот-вот сейчас произойти с героем. Это достигается двумя словами (подлежащим и сказуемым), придающими всему предложению отрывистость речи. Слово „недолго” нарушало эту отрывистость. Далее, романтически-неопределенный, абстрактный арсенал слов, вроде: „Он [т. е. барс] *душой* узнал врага”, Лермонтов заменяет конкретным „врага *почуял*”, тем самым реально изображая зверя, инстинктивно почуявшего (в значении почувствовал, ощутил) врага, видя в нем для себя добычу. Ожидаемое напряжение, создаваемое простым предложением „я ждал” разрешается союзом и в сочетании с частицей „*вот*”, причем сохраняется: „в тени [вместо во-тьме] ночной”, а далее добавляются строки: „и *вой* протяжный, жалобный как стон Раздался *вдруг*”, где вторично соединительный союз и подчеркивает нарастание в описываемой картине, придавая еще более сложную напряженность действию; это действие выражено словами „раздался *вдруг*”. В них отражены и внезапность, и завершенность действия, после чего наступает некоторая пауза, и, наконец, союз „и” соединяет третье предложение, как бы дополняющее и конкретизирующее чувство, выраженное предыдущими предложениями: „...И начал он *Сердито* лапой рыть песок”, реалистически и верно изображающее чувство ненависти и страха, жажду крови со стороны хищного зверя, горящего инстинктом самосохранения. Последнее предложение, являющееся частью сложно-сочиненного предложения, завершает картину встречи человека со зверем и дает разрядку всему этому сложному предложению⁷.

⁷ См. Смысловое (литературное) объяснение этого образа в указанной статье Родзевича, стр. 292.

Таким образом и в этой лабораторной работе над языком *Мцыри* мы видим, что поэт преследовал задачи: конкретизации образа, расширения лексического материала, отбрасывания устарелых, вышедших из употребления слов, отвлеченных эпитетов, уточнения значения отдельных слов, не могущих ярче и реальнее выразить мысли и чувства поэта, и, наконец, усовершенствования синтаксиса. Но следует признать, что работа над поэтическим словом стояла теперь уже на более высокой ступени развития со стороны качества, со стороны охвата языкового материала, нежели это было в *Исповеди* и в *Боярине Орше*. Поэтому не случаен тот факт, что Лермонтов вычеркивает целые абзацы своих стихов, которые были включены ранее в *Исповедь* и в монолог Арсения из *Боярина Орши*. Какие же еще новые элементы Лермонтов внес в язык и стиль своей поэмы *Мцыри* по сравнению с тем, что было отмечено в первых ее редакциях *Исповедь* и *Боярин Орша*. Как на одну из основных и характерных черт, следует указать:

I. Использование и широкое употребление реалистических образных сравнений для изображения природы, человека, или выражения его чувств, мыслей, отдельных черт характера и т. д. По своему содержанию эти образные сравнения можно разделить на различные типы сравнений:

1) Сравнение человека, его характера, чувств с животным или растительным миром. Напр.:

Как серна гор пуглив и дик.

*И я был страшен в этот миг
Как барс пустынный, зол и дик.*

*Я был чужой
Для них навек, как зверь степной.
Я сам, как зверь, был чужд людей.*

Где люди вольны как орлы.

И полз и прятался как змей.

*Она [страсть], как червь, во мне жила,
Изгрызла душу и сожгла.*

Я пламенел, визжал как он [барс];

И слаб и гибок как тростник.

*И как они [сонные цветы] навстречу дню
Я поднял голову мою.*

*Стройна под ношею своей
Как тополь, царь ее полей,*

2) Сравнение животного с человеком. Напр.:

*Порой в ущелии шакал
Кричал и плакал как дитя.*

Он [барс] застонал, как человек.

*Он [барс] встретил смерть лицо к лицу
Как в битве следует бойцу.*

3) Сравнение природы с человеком или с чем-либо принадлежащим человеку как в области сознания, так и в области физического его состояния. Напр.:

*Дерев
Шумящих свежую толпой
Как братья в пляске круговой.*

*Я видел горные хребты
Причудливые как мечты.*

*И кудри виноградных лоз
Вились, красуясь меж деревьев.*

*И миллионом черных глаз
Смотрела ночи темнота.*

4) Сравнение природы с каким-либо физическим предметом (обычно с драгоценным камнем или каким-либо изделием человеческих рук). Напр.:

*Когда в час утренней зари
Курились [горы] как алтари,
В снегах, горящих как алмаз⁸.*

Растений радужный наряд.

*И грозди полные на них,
Серег подобье дорогих
Висели пышно...*

⁸ Ср. в Демоне:

*Под ним Казбек как грань алмаза
Снегами вечными сиял.*

[Змея] сверкая желтою спиной,
Как будто надписью златой
Покрытый донизу клинок...
Скользила бережно.

Надежный сук мой как топор. и г. д.

Во всех приведенных нами сравнениях в основе лежит одна характерная черта, объединяющая их в одну ярко выраженную систему: каждое из них несет определенную стилистическую функцию — как можно выпуклее и реальнее изобразить в сознании читателя какие-либо действия, страсти, черты характера человека и животного или явления природы. Так, напр., черты характера, присущие какому-либо животному переносятся на людей: „как серна гор пуглив и дик” или „как барс пустынный зол и дик”; слабое состояние здоровья человека сравнивается непременно с тростником, ибо он является по природе своей слабым и гибким; или, наоборот, какие-нибудь действия или свойства животного уподобляются действиям или свойствам, присущим человеческой природе: „шакал плакал как дитя”; „барс застонал как человек” и т. д. В этих образных реалистических сравнениях — огромная сила выразительности поэтического языка *Мцыри*.

II. Слова из книжно-поэтического языка поэт использует для подчеркивания особо возвышенного стиля, смешивая и сочетая со словами из разговорно-литературной речи. Так напр., „И полз и прятался как змей” (но рядом же имеется: „змея скользила меж камней”); „Он знаком пищу отвергал”; „Изречь монашеский обет”; „В стенах хранительных остался он”; „с увещеваньем и мольбой”; „И жаждут встречи каждый миг”; „И выси в небе голубом”; „Седой незыблемый Кавказ”; „Вы ниц лежали на земле”; „В торжественный хваленья час”; „Незримый дух ее поет”; „Рука судьбы меня вела иным путем”; „Светил напутственных исчез”; „За гранью дружеских штыков”; „Вручал России свой народ”; „Я знал одной лишь думы власть”; „Да, заслужил я жребий мой”; „Дышала сладость бытия”; „Но ныне пищи нет ему” и т. д. Но рядом с этим мы имеем: „И нынче видит пешеход”; „Я пламенел, визжал, как он”; „Или ручья ребячий лепет”; „Разгульной юности мечты”; „Им не сойтись никогда”; „Упали разом”; „В воде привольное житье” и т. под.

III. Широкое использование слова со всеми его разнообразными семантическими оттенками, которые можно разбить на различные группы в зависимости от характера использования их Лермонтовым в *Мцыри*.

а) Одно и то же слово выявляется семантически в разных его значениях в зависимости от контекста речи: или как прямое, или как новый оттенок того же прямого, или как переносное, иногда с оттенком образности. Напр.:

Слово „жить”. „Что некогда и я там жил” [на Кавказе] — т. е. обитал (в прямом значении). Но в другом месте, где поэт говорит о своем существовании, это слово приобретает иной оттенок, а именно: „И я, как жил, в земле чужой Умру рабом и сиротой”, т. е. существовал, проводил жизнь (противопоставляется слову: „умру”). С тем же оттенком в стихах: „Рассказы длинные о том, Как жили люди прежних дней”, или „Ты хочешь знать, что делал я На воле? Жил, и жизнь моя Без этих трех блаженных дней Была б печальней и мрачней Бессильной старости твоей”. Однако, когда поэт касается личных душевных переживаний, это слово звучит уже в ином, переносном значении, а именно: наслаждаться жизнью, пользоваться всеми благами духовной жизни с ее радостями и горестями: „Что за нужда? Ты жил, старик! Тебе есть в мире что забыть, Ты жил — я также мог бы жить!” или „Но я б желал их [думы] рассказать, Чтоб жить, хоть мысленно опять”. Наконец, мы встречаем предложение, где слово жил выступает сразу в двух его значениях: „Я мало жил и жил в плену”, т. е. я мало пользовался благами жизни и находился (обитал) в плену.

Рассмотрим — в каком значении выступают у Лермонтова в поэме *Мцыри* отдельные слова.

1) Грудь. „Кю мне он [барс] кинулся на грудь”. Выступает в прямом своем значении. Но это же слово звучит с иным переносным оттенком, когда поэт выражает чувство: „грудь означает сердце”: „Напрасно грудь полна желаньем”; „Мою пылающую грудь”; „Мою измученную грудь”; „Опять моя заныла грудь”. И, наконец, в образной речи: „Железом ударял мне в грудь”. Это же слово в сочетании со словом „землей” получает оттенок реалистической образности: „И грыз сырую грудь земли”, где прямое значение слова „грудь” распространено на природу.

2) Живой. „А мой отец! Он как живой”, слово „живой” выступает в прямом значении: проявляющий жизнь (противопоставляется слову: „мертвый”). Но оно же выступает и с другим переносным оттенком: „Той дружбы краткой, но живой”, т. е. полной жизни, страстной; или в другом месте с тем же оттенком: „Так безыскусственно живой”, или „Сгонял виденья снов живых” (в образном употреблении); и, наконец, это же слово выступает в третьем переносном значении: „Как сердце билось живей”, т. е. скорей, стремительней.

3) Свежий. „И свежий воздух так душист“, т. е. в одном из оттенков прямого значения: чистый, несколько прохладный. Однако, его же мы встречаем в сочетании с другими словами, и тогда оно приобретает уже иное, переносное значение: „Шумящих свежее толпой“; „Под свежим пологом лесов“, — т. е. молодой, юный (в образном сравнении: о зелени), или „Подолвы свежих островов“, т. е. только что образовавшихся, молодых.

4) Слово „след“, „следы“ (в строках: „И смутно понял я тогда, Что мне на родину следа Не проложить уж никогда“) выступает как один из оттенков основного значения, употребленного поэтом в образной речи, т. е. пути, дороги. Но в строке: „Ты видишь, на груди моей Следы глубокие когтей“, приобретает иной оттенок того же прямого значения, и в образном употреблении: „Хранил следы небесных слез“, т. е. отпечатки, признаки чего то прошлого (в данном случае когтей, слез). Но это же слово употреблено и в переносном значении, когда Лермонтов говорит: „Все, что я чувствовал тогда, Те думы, им уж нет следа“, т. е. от них не осталось даже воспоминаний, никаких признаков о прошлом.

5) Слово „свет“ поэт употребляет в одном из прямых значений: как мир (земля и человек): „Пускай теперь прекрасный свет“; „Едва взглянув на божий свет“ (т. е. едва вступив в мир, только что родившись). Оно же встречается нам и с несколько иным распространительным оттенком в стихе: „И с шумным светом незнаком“, где, в сочетании со словом „шумный“, свет означает общество светских людей, мир страстей в противоположность иноческой жизни, мрачной жизни в потемках. В первых двух примерах „свет“ противопоставлялся хаосу, тьме. И, наконец, в третьем случае это слово выступает в своем прямом основном значении: освещение: „Бледный свет Тянулся длинной полосой“.

6) Бешенство поэт употребляет в близком к прямому значению: в остервенении, в припадке безумия: „Напрасно в бешенстве порой Я рвал отчаянной рукой“. Но слово бешеный уже выступает в переносном значении: стремительный, скорый, горячий, порывистый в отношении коня: „Про легких бешеных коней“. И в третьем случае в распространительном употреблении с тем же значением: „И первый бешеный скачок“.

7) В следующем описании: „В знакомой сакле огонек“... слово „огонь“ выступает в своем прямом номинативном значении. Но оно же употребляется поэтом и в другом, переносном, значении: болезненный жар: „Дай руку мне: Ты чувствуешь, моя в огне“. И, наконец, оно же выступает в переносном значении: жар солнца,

зной (в образном употреблении): „... И в лицо огнем Сама земля дышала мне”; „Палил меня Огонь безжалостного дня”.

8) Рука употреблено в его прямом значении: „дай руку мне”, „Я рвал отчаянной рукой” и с оттенком образности: „рукою молнии ловил”. Но это же слово выступает и в другом распространительном значении: „рука судьбы Меня вела иным путем”. Наконец, в третьем случае оно выступает уже в переносном значении с оттенком образности: „... и добрая рука Печалью тронулась цветка”, где под „рукой” мыслится „добрый человек”.

9) Земля. Это слово выявляет у поэта всю свою разнообразную семантику, а именно: оно выступает как прямое значение в стихах: „И грыз сырую грудь земли” (в образной, поэтической речи); „И снова я к земле припал”; „Тогда на землю я упал”; „Но земли Сырой покров их освежит”; „Вы ниц лежали на земле”. Но это же слово выступает и в другом значении, уже более широком: земля — вообще как земной шар, противопоставляемый небу: „Меж темным небом и землей”; „О тайнах неба и земли”; „Узнать, прекрасна ли земля”. И, наконец, в третьем значении: земля — как страна. „И я как жил, в земле чужой Умру рабом и сиротой”; „Не будет тлеть в земле родной”, т. е. на родине.

б) Слово, взятое в его прямом значении распространяется, переносится поэтом в сочетании с другим словом на какое либо другое явление, благодаря чему оно получает образное или переносное значения иногда в форме поэтического сравнения в зависимости от окружающего контекста речи.

Слово „камень”, употребленное в его прямом значении — „Змея скользила меж камней” или „С упрямой грудью камней” распространяется поэтом на явление другого порядка в сочетании со словом объятья (скал), и через это получается образ: „Объятья каменные их [скал]”.

Слово „голубой”, взятое в прямом значении: „Дымок струился голубой”; „И выси в небе голубом” звучит распространительно, когда поэт употребляет его в сочетании со словом „день”: „В сияньи голубого дня”.

Слово „голос”, выступающее в прямом его значении: „Вдруг голос — легкий шум шагов”; „Грузинки голос молодой”; „Ее серебристый голосок” (с некоторым образным оттенком), — распространяется поэтом на явление природы и благодаря этому получает новый оттенок образности: „И все природы голоса”. И, наконец, по отношению к духовному миру человека приобретает уже новое переносное значение: „Мне тайный голос говорил”.

Слово „жажда“, выступающее в своем прямом значении: „И жаждой я томиться стал“ или „И жажду вечную поя“ (с некоторым образным оттенком) выступает в другом контексте уже в переносном его значении, а именно: „Сердце вдруг Зажглося жаждою борьбы“; „И жаждут встречи каждый миг [скалы]“.

Слово „наряд“ — убранство, выступающее в своем прямом значении: „И беден был ее наряд“ распространяется поэтом на явление природы и в другом сочетании получает свое образное выражение: „Растений радужный наряд“.

Слово „ребяческий“, употребленное в его прямом значении: „Но чужд ребяческих утех“; „Где я в ребячестве играл“, распространяется поэтом на явление природы и благодаря этому создается конкретный образ: „Или ручья Ребячий лепет“.

Слово „туманный“ выступает в своем прямом значении, когда поэт говорит: „В туманной вышине Запели птички“ или „Туманный лес заговорил“, т. е. скрытый в тумане. Но это же слово приобретает образный и переносный оттенок в другом сочетании, а именно: „Мы пляской круговой Развеселим туманный взор“, т. е. мрачный, тоскливый.

Слово „темный“, употребленное поэтом в прямом значении: „Я видел груды темных скал“; „Кто видеть мог? — лишь темный лес“; „Меж темным небом и землей“ (в образном употреблении — черное, мрачное) — становится переносным, как только это же слово поэт относит к человеку, к его духовному миру: „На имя темное мое“, т. е. покрытое тайной, неизвестное, непонятное.

Слово „пища“, употребленное поэтом в прямом значении: „Он знаком пищу отвергал“, становится переносным и образным, как только поэт распространяет это значение на явления духовного мира: „Но ныне пищи нет ему“ (огню, т. е. страсти).

И, наконец, слово „алтарь“, выступающее в прямом значении: „Когда столпясь при алтаре, Вы ниц лежали на земле“, становится образным, хотя и в обычном сравнительном обороте, когда поэт относит его к явлениям природы: „Когда в час утренней зари Курились как алтари Их [горных хребтов] выси в небе голубом“.

в) Одно и то же слово поэт употребляет в различных сочетаниях, но от этого оно не изменяет своего значения. Так напр.:

Душой дитя; как дитя.

Пустых слез; жар пустой.

Зубчатой стеной; зубчатый лес; зубцы гор.

Из дальних стран; дальний лес; дальние поля; дальний колокол.

В земле чужой; я был чужой; в степи чужой.

Тайный ночлег; тайный голос; тайна любви; тайна неба.
Думы власть; И думы их [скал] я угадал; Что думы пыльные мои.
Сырой покров; меж плит сырых; сырые листья; Сырую грудь
земли; сырую кость и т. д.

г) Для выражения одной и той же мысли или действия поэт употребляет синонимические, однотипные по содержанию слова, варьируя их в зависимости от контекста. Так напр.: для обозначения звуков природы поэт употребляет слова, казалось бы, совершенно различные по своему значению.

Мне внятен был тот разговор.
Под говор чудных снов.

Немолчный ропот, вечный спор.

При звучном ропоте дубрав.

Сливалась тихий ропот свой [струя реки].

Для изображения силы страсти или злобы поэт берет в различных сочетаниях различные синонимы: „пламенная страсть”; „пылающая грудь”; „я пламенел” и т. д.

Все это говорит о том, что для поэта каждое слово живет в его разнообразных семантических вариациях, переливах, которые поэт старается осмысливать по-своему, подчиняя его (слово) своей воле, организуя его таким образом, чтобы оно могло ярче, выпуклее, конкретнее изобразить желаемую картину. Обычно прямое значение поэт стремится в различных сочетаниях превратить в переносное или в образное. Употребление одних и тех же слов в их различных проявлениях языковой жизни говорит не о бедности лексического состава, а, наоборот, о широте познаваемости слова, ибо одно и то же слово представляет целую гамму значений. Поэт как бы проникает в тайну, в глубину каждого слова, заставляя его звучать различными звуками гармонии, не только внешней, но и внутренней, заставляя его сверкать различными световыми огнями. Отсюда — слуховое и зрительное восприятие слова, развитое в *Мцыри* с удивительной силой, тонкой выразительностью и экспрессией, не выходящей за грани, и не переходящей в приторный, убивающий смысловое значение слова, только внешний, наружный эффект. У Лермонтова языковая форма находится в полном единстве с содержанием слова. В связи с этим для примера нельзя не привести следующих стихов, где форма, выраженная в музыкальных звуках языка,

вытекает непосредственно из содержания, которое поэт вкладывает в каждое слово:

Так было сладко, люблю мне ...
А надо мною в вышине
Волна теснилася к волне,
И солнце сквозь хрусталь волны
Сияло сладостней луны.
И рыбок пестрые стада
В лучах играли иногда.

Или:

О милый мой, не утаю,
Что я тебя люблю,
Люблю как вольную струю,
Люблю как жизнь мою.

Эта игра звуками а, л, н, у, ю, создаваемая различными их сочетаниями, дает ощущение действительного плеска волны, журчания струи. И не случайно, что это место Лермонтов особенно выделил музыкальностью стиха, ибо здесь идет дело о каком-то сказочном, волшебном сне героя, лежащего на речном песке под водою, о чем-то необычайно светлом и радостном в жизни героя поэмы, о таком же зрительно ощутимом, сверкающем моменте, как это дано в образном сочетании: „хрусталь волны”⁹.

IV. Широкое использование прилагательных — определений, употребляемых поэтом в качестве эпитетов, которые играют доминирующую роль в языке у Лермонтова. Они несут обычно основную смысловую и стилевую функцию: придавать определяемому слову более выразительный смысл, дополнять его новым содержанием. На эти определения-эпитеты обычно падает логическое ударение, что еще более усиливает выразительность языка¹⁰. Каждое такое слово ощущается или зрительно, или в звучании.

Характер этих определений настолько разнообразен в языке Лермонтова, что их можно разделить по определенным признакам на различные категории. Так напр., определения эти разделяются по признаку содержания на отвлеченные и конкретные.

К отвлеченным относятся напр. слова такого типа: „Погибли в полной красоте”. „Разгульной юности мечты”. „И гордый,

⁹ Ср. у Лермонтова в *Сказке для детей*: „Я без ума от тройственных созвучий И сложных рифм как например на Ю”.

¹⁰ Ср. Эйхенбаум, Б. М. *Лермонтов*, стр. 113; Родзевич, *op. cit.*, стр. 281.

непреклонный взор". „Без этих трех блаженных дней". „Бесильной старости моей". „И в час ночной, ужасный час". „В торжественный хваленья час". „Что думы пылкие мои". „Я рвал отчаянной рукой". „Надежд обманутых укор". „Все ждал лучей живительных". „Кругом таинственная мгла" и т. д. Однако, эти слова с отвлеченными понятиями как в своем лексическом отборе, так и в отборе слов, сочетающихся с ними, вводятся поэтом на совершенно новой основе. Это уже не та отвлеченно-романтическая лексика, которая была свойственна поэмам самого раннего творчества, в частности *Исповеди*. Каждое такое отвлеченное слово в новом контексте получает свое осмысление именно в сочетании с определенным словом, и таким образом это сочетание является нераздельною речевой единицей, взаимно обуславливающей друг друга, а сами определения-эпитеты вносят новое содержание в определяемое слово, не являясь лишь одним формальным стилевым моментом в языке Лермонтова. Так, слово „недуг", благодаря прибавлению к нему эпитета „мучительный", придает совершенно иной смысловой оттенок всей стихотворной фразе. Далее, „я рвал рукой" звучит по содержанию своему совершенно иначе, нежели: „я рвал отчаянной рукой". Содержание данного образа становится неизмеримо богаче, ибо само слово „отчаянный" вкладывает в понятие „руки" новое содержание. Однако, в поэме *Мцыри* играют уже доминирующую роль конкретные определения, что конечно не могло быть ни в *Исповеди*, ни даже в монологе Арсения из *Боярина Орши*.

К конкретным эпитетам относятся, напр., слова такого типа: „Залетных птиц из дальних стран". „В тени рассыпанный аул". „Домой бегущих табунов". „И блеск оправленных ножей". „Держать за гибкие кусты". „Лишь только я с крутых высот". „Грузинки узкою тропой". „Все тот же был зубчатый лес". „Широкий лоб его рассек". „Густой широкою волной". „Как лед холодная струя" и т. д.

Приведенные нами конкретные определения-эпитеты — а их число можно было бы на много увеличить — показывают, насколько Лермонтов, стремясь к отбору точной реалистической лексики, делает словесные образы ощутимыми, жизненно-правдивыми. Эти конкретные, реалистические определения-эпитеты становятся определяющими и делают язык поэмы настолько образно выразительным, что ими поглощаются даже слова отвлеченного типа.

Определения-эпитеты по признаку содержания делятся, кроме указанных моментов, еще на две резко очерченные категории: на положительные и отрицательные, что является характерною чертою

для поэтического языка Лермонтова, где не последнюю роль играют вообще языковые антитезы, резкие противопоставления.

Это резкое разграничение эпитетов на две противостоящие друг другу категории почти наглядно показывает, как поэт, используя языковые средства, достигает выражения своих чувств, страстей, отношения к миру: перед ним встает мир образов (положительных), за который борется человек, и противостоящий ему в борьбе мир образов (отрицательных), против которого борется человек, что блестяще высказано поэтом в следующей строфе-антитезе:

Она [страсть] мечты мои звала
От келий *душных* и молитв
В тот *чудный* мир тревог и битв,
Где люди *вольны* как орлы.

Не просто страсть, а „пламенная” страсть, и не просто от келий и молитв, а именно „душных” келий и молитв, и не просто в мир тревог и битв, а в „чудный” мир тревог и битв, где люди „вольны-свободны”, и не просто свободны, а именно „вольны как орлы”. Вряд ли есть необходимость доказывать, что без указанных эпитетов этот стих вышел бы бледным и невыразительным и в стилистическом, и в смысловом отношении. Контрастные эпитеты придали ему новое содержание, дали всему стиху эмоциональную силу и разделили в смысловом отношении образ на два противостоящих друг другу мира: положительный и отрицательный.

Однако, это еще далеко не все. Если мы будем рассматривать определения-эпитеты, встречающиеся в *Мцыри*, с точки зрения стилевых моментов, то мы должны будем разделить их на следующие четыре категории: описательные и эмоциональные; зрительно-образные и образно-слуховые.

Как примеры описательных эпитетов приведем следующие: „Столбы обрушенных ворот”. „Я видел груды темных скал”. „В тени рассыпанный аул”. „Мне слышался вечерний гул”. „Домой бегущих табунов”. „Я помнил смуглых стариков”. „При свете лунных вечеров”. „Держась за гибкие кусты”. „Лишь только я с крутых высот”, „Вдруг голос — легкий шум шагов”. „Под свежим пологом лесов”. „Сверкал зубчатою стеной”.

К типу эмоциональных принадлежат: „Но в нем мучительный недуг”. „Одну — но пламенную страсть”. „И гордый непреклонный взор”. „Где выл крутясь сердитый вал”. „Меж бурным сердцем и грозой”. „В мою измученную грудь”. „Я поднял боязливый взгляд”. „Бой закипел — смертельный бой”. „Родился тот ужасный крик”. „Но с торжествующим врагом”. „То жар бессильный и пустой”. „Огонь безжалостного дня”.

Сравнивая первый тип эпитетов со вторым, мы видим интонационную разницу между ними. Описательный эпитет как бы сливается с определяемым словом и дышит обычной повествовательно-эпической простотой, в то время как эмоциональный эпитет резко выделяется поэтом на первый план и произносится с усиленной интонацией, экспрессией, с логическим ударением на нем. Поэтому-то там, где поэт стремится с особой силой выразить чувство, страсть, даже в описании природы, там эмоциональный эпитет выступает на первый план и резко выделяется среди других; что особенно наглядно наблюдается в картине борьбы Мцыри с барсом. Наоборот, где Лермонтов описывает с эпическим спокойствием природу, там можно отметить превалирование над всеми остальными описательных эпитетов.

Примером образно-зрительных (красочных) эпитетов могут служить такие, как: „К нему на золотой песок“. „Лишь серебристой бахромой“. „И миллионом черных глаз“. „Покрыли тенью золотой“. „С белых скал струился пар“. „Сверкая желтою спиной“. „И взор ее зеленых глаз“. „Чешуей была покрыта золотой“. „Акаций белых два куста“. „И так прозрачно-золотист“. „Сияньем голубого дня“. „Голубой дымок“.

В *Мцыри* краски переливаются всеми цветами радуги. Лермонтов пользуется не полутонами, а каким-либо определенным, но полным цветом, и опять-таки обязательно темным, которому он противопоставляет светлые, яркие тона.

К типу образно-слуховых эпитетов можно отнести: „И с шумным светом незнаком“. „Немолчный ропот“. „Протяжный, жалобный как стон“. „При звучном ропоте дубрав“. „В оцепенении глухом“. „Под корнем шепчущих кустов“. „Язык сухой беззвучен и недвижим был“. „И, мнилось, звучная струя“. „Сливалась тихий ропот свой“, когда отдельными эпитетами поэт вызывает часто звуковые представления¹¹.

И, наконец, в стихе: „Ее серебристый голосок“ мы имеем контаминацию зрительно-слухового образа, где серебристый, перенесенный из прямого значения, выступает в сочетании со словом „голосок“ в переносном значении: приятный, нежный, тонкий, как колокольчик, как сверкающий цвет серебра.

Таковы результаты работы Лермонтова над языком *Мцыри*.

Подводя итог всему сказанному следует признать, что развитие лермонтовского поэтического языка от *Исповеди* до *Мцыри* шло по

¹¹ Ср. Н. М. Жинкин, *Рифма и её композиционная роль в поэме Лермонтова „Демон“*, стр. 298.

следующему пути. Черновая работа над отдельными словами, конкретизация значений в слове; выравнивание поэтического синтаксиса; обогащение новым лексическим материалом из разговорно-литературного языка за счет ранней, романтически-отвлеченной лексики; отсюда преодоление поэтом отрицательных сторон романтического стиля (его неясности, расплывчатости, книжности) в процессе своей работы и достижение в поэме *Мцыри* совершенно нового языкового стиля, где поэт нашел синтез романтического и реалистического стилей в языке. „Лишь с помощью пушкинской системы выражения — говорит В. В. Виноградов — Лермонтову удалось произвести синтез разнообразных и в то же время наиболее ценных достижений романтической культуры художественного слова и создать на основе этого синтеза оригинальный стиль эмоциональной исповеди — в сфере лирики и драмы, и глубокий стиль психологического реализма — в области как стихового, так и прозаического повествования”¹².

Раскрытие в слове разнообразных семантических оттенков привело к обогащению языка новыми значениями, выявляющимися в контексте поэтической речи, когда одно и то же слово, взятое в его прямом, номинативном, а иногда и в нескольких основных значениях, выступает закономерным для поэта путем и в переносном, и в образном значении, благодаря чему язык становится образно-выразительным, ярким по своему художественному содержанию, богатым по своим тончайшим, иногда еле уловимым семантическим переливам. Лермонтов умел тонко использовать все богатство русского языка, использовать все языковые средства для выражения своей огненной поэтической страсти. Не даром, охваченный силой этой страсти и искусством ее художественного поэтического выражения, Белинский взволнованно писал: „Какое разнообразие картин, образов и чувств! Тут и бури духа, и умиление сердца, и вопли отчаянья, и тихие жалобы, и гордое ожесточение, и короткая грусть, и мрак ночи, и торжественное величие утра, и блеск полудня, и таинственное обаяние вечера!”¹³

¹² Виноградов, *op. cit.*, стр. 273.

¹³ Белинский, *op. cit.*, стр. 543.

ZAGADNIENIE POETYKI LIRYCZNEGO POEMATU „MNISI“

M. J. LERMONTOWA

STRESZCZENIE¹

Autor opublikowanej powyżej rozprawy postanowił ukazać czytelnikowi warsztat twórczy znakomitego poety rosyjskiego M. J. Lermontowa oraz pracę nad językiem jednego z najlepszych jego utworów, a mianowicie liryczno-epickiego poematu *Mcyri* (*Mnisi*).

Na podstawie analizy wczesnych poematów Lermontowa — *Ispowied'* (*Spowiedź*) oraz *Bojarin Orsza* (*Bojarzyn Orsza*) — autor wykazuje, w jaki sposób poeta posługując się starym materiałem ze znakomitą rezultatem przetwarza go w płaszczyźnie językowej. Poemat *Mcyri* jest wynikiem tego przetworzenia. Lermontow wniósł nowe elementy do języka i stylu tego poematu w porównaniu z tym, co znajdujemy w pierwszych redakcjach poematów *Ispowied'* i *Bojarin Orsza*. W szczególności te nowe elementy dadzą się sprowadzić do następujących:

1. Użycie i szerokie zastosowanie realistycznych porównań dla przedstawienia przyrody i człowieka, czy też dla wyrażenia jego uczuć, myśli, odrębnych cech charakteru itd.

2. Wprowadzenie słów z poetyckiego języka utworów literackich („książkowego“) dla oddania szczególnie górnego stylu oraz wiązanie ich ze słownictwem literackim języka mówionego.

3. Szerokie zastosowanie określeń przymiotnikowych (używanych jako epitety), które grają dominującą rolę w poetyckim języku Lermontowa. Posiadają one zasadnicze znaczenie, spełniają podstawową funkcję czynników kształtujących znaczenie i styl: nadają określonemu słowu bardziej wyraziste znaczenie i dopełniają je nową treścią. Na te określenia-epitety pada zazwyczaj akcent logiczny, co tym bardziej wzmacnia wyrazistość języka. Każde takie słowo wyróżnia się bądź to wyobrażeniowo, bądź to dźwiękowo.

Tak więc rozwój Lermontowskiego języka poetyckiego od utworu *Ispowied'* do poematu *Mcyri* przedstawiał się następująco: żmudna, uparta praca nad poszczególnymi słowami, konkretyzacja znaczeń tych słów, doskonalenie składni poetyckiej, bogacenie słownictwa nowym materiałem leksykalnym zaczerpniętym ze słownika literackiego języka mówionego w miejsce wcześniejszej, starej leksyki romantycznej. Stąd zaś — przewyciężenie przez poetę negatywnych właściwości stylu romantycznego (jego niejasności, rozlewności i książkowej sztuczności) i osiągnięcie w poemacie *Mcyri* zupełnie nowego stylu poetyckiego, polegającego na syntezie językowej stylu romantycznego i realistycznego.

Odkrycie w słowie różnorodnych odcieni semantycznych doprowadziło do wzbogacenia języka o nowe znaczenia ukazując się w kontekście poetyckich wypowiedzi, gdzie to samo słowo, wzięte w jego prostym, nominalnym znaczeniu, obok tego zaś w nieco odmiennych znaczeniach etymologicznych, wedle prawideł narzuconych przez poetę występuje i w przenośnym, i w realnym znaczeniu. Dzięki temu właśnie język staje się bardziej obrazowy, bardziej wyrazisty w swej artystycznej zawartości, bardziej bogaty w swych semantycznych odcieniach i subtelnościach.

¹ Od Redakcji: Celem udostępnienia tekstów słowiańskich szerszemu kręgowi czytelników — rozprawy drukowane w innym języku słowiańskim niż polski posiadać będą prócz streszczenia w języku polskim streszczenie w jednym z języków niesłowiańskich.

Lermontow umia! niezwykle precyzyjnie pos!ugiwa! si! ca!ym bogactwem j!zyka rosyjskiego i u!y! wszystkie s!rodki j!zykowych dla wyrażenia swych gor!ących treści poetyckich.

ZUR FRAGE DER POETIK DES LYRISCHEN POEMS „DER NOVIZE“
VON M. J. LERMONTOW

ZUSAMMENFASSUNG

Der Verfasser der vorliegenden Abhandlung war bestrebt, dem Leser ein Bild über die Schaffensmethode des hervorragenden russischen Dichters M. J. Lermontow und seine Bemühungen um die Sprache eines der besten seiner Werke, und zwar des lyrisch-epischen Gedichtes *Der Novize*, zu vermitteln.

Anhand einer Analyse der frühen Dichtungen Lermontows *Die Beichte* und *Bojar Orscha* zeigt der Verfasser, auf welche Art und Weise der Dichter das alte Material in sprachlicher Hinsicht aufs glücklichste umarbeitet. Das Ergebnis dieser Umformung ist *Der Novize*. Lermontow brachte neue Elemente in die Sprache und den Stil dieses Gedichtes im Vergleich zu dem, was wir in den ersten Fassungen der Dichtungen *Die Beichte* und *Bojar Orscha* vorfinden. Diese neuen Elemente lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Der Gebrauch und die breite Anwendung der realistischen Vergleiche bei der Darstellung der Natur und des Menschen oder auch beim Ausdruck von Gefühlen, Gedanken, besonderen Charakterzügen usw.

2. Die Einführung von Wörtern aus der Dichtersprache der literarischen Werke für die Wiedergabe eines besonders gehobenen Stils sowie ihre Verknüpfung mit dem literarischen Wortschatz der Umgangssprache.

3. Eine breite Anwendung der eigenschaftswörtlichen Bezeichnungen (gebraucht als Epitheta), die eine erstrangige Rolle in Lermontows Dichtersprache spielen. Sie erfüllen die wichtige Funktion von bedeutungs- und stilbildenden Faktoren: sie geben dem beschriebenen Wort eine deutlichere Bedeutung und ergänzen es mit neuem Inhalt. Auf diese Bezeichnungs-Epitheta fällt gewöhnlich die logische Betonung, was um so mehr die Klarheit der Sprache verstärkt. Jedes dieser Worte hebt sich entweder durch die Vorstellungskraft oder auch durch den Klang hervor.

Somit sah die Entwicklung der Dichtersprache Lermontows von dem Gedicht *Die Beichte* bis zu der Dichtung *Der Novize* folgendermassen aus: mühselige, hartnäckige Arbeit an den einzelnen Wörtern, die Konkretisierung ihrer Bedeutungen, die Vervollkommnung der dichterischen Syntax, die Bereicherung des Wortschatzes mit neuem lexikalen Material, geschöpft aus der gesprochenen literarischen Sprache anstelle der früheren alten romantischen Lexik. So überwindet der Dichter die negativen Züge des romantischen Stils (seine Unklarheit, Verschwommenheit und literarische Künstlichkeit) und erreicht in der Dichtung *Der Novize* einen vollkommen neuen Dichterstil, der eine sprachliche Synthese des romantischen und realistischen Stils bedeutet.

Die Entdeckung der verschiedenartigen semantischen Nuancen im Worte führte zu der Bereicherung der Sprache um neue Bedeutungen, die in dem Kontext der dichterischen Aussage dort erscheinen, wo dasselbe Wort in seinem einfachen,

nominalen Sinn genommen, daneben auch in etwas anderen etymologischen Bedeutungen, nach den Regeln, die durch den Dichter geschaffen wurden, sowohl im Übertragenen als auch im eigentlichen Sinn vorkommt. Dadurch eben wird die Sprache bildlicher, klarer in ihrem künstlerischen Gehalt, reicher in den sematischen Nuancen und Feinheiten. Lermontow verstand es, sich ungewöhnlich präzise des ganzen Reichtums der russischen Sprache zu bedienen und gebrauchte alle sprachlichen Mittel für die Aussage seiner flammenden dichterischen Gehalte.

Thumaczyła Minna Gruszkiewicz